

На правах рукописи



СПИРИДОНОВ Дмитрий Владимирович

**ЭСТЕТИКА ИСТОРИЗМА И ПОЭТИКА НЕЛИНЕЙНОГО ПИСЬМА
В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XX ВЕКА**

Специальность 10.01.03. – Литература народов стран зарубежья
(европейская литература)

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Екатеринбург – 2009

Работа выполнена на кафедре зарубежной литературы ГОУ ВПО
«Уральский государственный университет им. А. М. Горького»

Научный руководитель:

Назарова Лариса Александровна
кандидат филологических наук, доцент

Официальные оппоненты:

Лашкевич Анатолий Викторович
доктор филологических наук, профессор
ГОУ ВПО «Удмуртский государственный
университет»

Трубина Елена Германовна
доктор философских наук, профессор
ГОУ ВПО «Уральский государственный
университет им. А. М. Горького»

Ведущая организация:

**ГОУ ВПО «Уральский государственный
педагогический университет»**

Защита состоится « 11 » февраля 2009 года в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.11 при ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького» по адресу: 620083, г. Екатеринбург, К-83, пр. Ленина, 51, комн. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького».

Автореферат разослан «___» декабря 2008 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат филологических наук,
доцент



Л. А. Назарова

Общая характеристика работы

Данное исследование посвящено изучению одного из аспектов актуализации «нелинейного письма» в европейской литературе конца XX века, а именно взаимодействию «нелинейного повествования» и эстетики историзма.

Понятие «нелинейного письма» (non-linear writing, *écriture non-linéaire*) или «нелинейного повествования» (non-linear narratives, *narration non-linéaire*) используется в литературоведении для обозначения и описания некоторых нарративных явлений и приемов, характерных для современного литературного процесса. В самом общем виде главной особенностью произведений, так или иначе подпадающих под дефиницию «нелинейного письма», можно считать устранение «предзаданной» фабулы: «нелинейный» текст обычно разделен на относительно самостоятельные (в смысловом и сюжетном отношении) фрагменты, которые могут комбинироваться читателем либо свободно, либо на основе разработанного автором алгоритма, позволяющего передвигаться от одного фрагмента (главы, статьи, примечания, записи и проч.) к другому – таким образом, читатель самостоятельно выстраивает свой собственный текст (или тексты). При этом автор, как правило, программирует определенные эффекты восприятия произведения, связанные с допущением различных комбинаций фрагментов, которые открывают различные смысловые и интерпретационные пути (порой прямо противоположные, в зависимости от конкретной комбинации). В таковом виде понятие «нелинейного письма» употребляется наряду с такими терминами, как «гипертекстовая литература» (hypertext fiction, *hyperfiction*, *fiction hypertextuelle*), «комбинаторная литература» (*littérature combinatoire*), «интерактивное письмо» (interactive fiction, *écriture/fiction interactive*). В силу отсутствия единой и сколько-нибудь длительной традиции употребления этих дефиниций, определить их соотношение нелегко. В рамках настоящей работы термин «нелинейное письмо» используется в указанном выше значении.

Под эстетикой историзма в реферируемом исследовании понимается литературно-эстетический коррелят определенной историософской установки, сформировавшейся на закате эпохи Просвещения. Кратко суть это установки состоит в следующем: если в рамках рационалистической программы исследования историк исходит из того, что «человек со своим разумом и страстями, со своими добродетелями и пороками пребывал в сущности одним и тем же во все известные нам времена»¹, а значит он принципиально познаваем (в исследовании исторического события историк мог опираться на те нравственные и ценностные установки, которые он обнаруживал в себе и в людях своего времени, просто перенося их на изучаемую эпоху), то историзм исходит из допущения потенциальной непознаваемости «исторических сил» изучаемой эпохи. Эта схема осмысления прошлого, сформировавшаяся в конце XVIII века в эпоху упадка классического рационализма имела не только отвлеченное научное значение, но и проявилась в формировании истористского типа повседневного опыта прошлого. Как следствие, это привело к

¹ Мейнке Ф. Возникновение историзма. – М., 2004. – С. 6.

формированию и определенной эстетической установки в изображении истории, которая в данной работе обозначена как «эстетика историзма».

Реферируемое диссертационное исследование посвящено изучению того, каким образом в европейской литературе конца XX века эстетика историзма оказалась актуализирована в специфической форме нелинейного повествования. При этом особое внимание уделяется изучению генезиса нелинейного письма, его связи с научным и литературным историческим повествованием, а также эстетикой историзма. Возникновение историзма (взятого и как тип историософской рефлексии, и как модус эстетического освоения исторического опыта) связывается в данной работе с формированием особого способа самоидентификации человека Нового времени, особенно ярко проявившегося уже в философии Гегеля и именуемого в философской традиции «модерном». В этой связи одним из базовых допущений данной работы является предположение о том, что основные установки модерна (а вместе с ними и истористский тип отношения к прошлому) сохраняли свое значение и в конце XX века. Таким образом, модерн выступает в качестве значимого социокультурного контекста, апелляция к которому позволяет более ясно обозначить контуры (как теоретические, так и конкретно-исторические) эстетики историзма и получить более полное представление о генезисе нелинейного повествования.

Актуальность исследования обусловлена целым рядом факторов. Во-первых, недостаточной изученностью нелинейного письма. В современном литературоведении доминирующей является тенденция описания поэтики нелинейного письма на основе теории гипертекста (Д. Болтер, Э. Гесс-Люттих, П. Леви, М. Д. Лэджервуд, Я. Михайлович, К. Фендт). При этом электронный гипертекст по традиции мыслится в качестве наиболее совершенной реализации определенных концепций постмодернистской философии. Как следствие, в основе теории гипертекста оказывается идея о революционном, новаторском характере гипертекстовой литературы, а «бумажные» нелинейные произведения XX века попадают в очень длинный и разнородный ряд близких и далеких «предшественников» электронного гипертекста. Такой подход не дает оснований для полноценного изучения генезиса нелинейного письма и ограничивает эстетическое наполнение нелинейного литературного повествования отсылкой к постмодернистской эстетике. В этой связи насущной задачей является разработка более адекватной теоретико-методологической базы для изучения нелинейной прозы.

Во-вторых, актуальность исследования проявляется в современной трактовке историзма как конкретного гносеологического принципа, который нашел свое выражение как в научной, так и в художественной практике и наиболее ярко проявился в сфере литературы в момент перехода от традиционалистской поэтики к поэтике посттрадиционализма («поэтике художественной модальности») – что автоматически вводит проблему историзма в сферу ответственности исторической поэтики и социальной антропологии (об этом свидетельствуют работы С. Т. Ваймана, Е. М. Жабиной, А. В. Петрова, К. А. Смолиной, А. Ю. Сорчана, Ж.-Ф. Амеля, Ф. Артога и др.).

Наконец, актуальность данной работы связана с изучением современных, а потому наименее исследованных (как с историко-литературоведческой, так и с теоретической точки зрения) явлений литературного процесса.

В качестве **объекта** исследования выступает нелинейное письмо как нарративная форма и своеобразная повествовательная традиция, характерная для европейской литературы конца XX века. В свою очередь, **предметом** исследования является историзм как один из социо-культурных и эстетических факторов генезиса нелинейного письма.

Практическая часть исследования построена на анализе романов В. Гюго («Собор Парижской богоматери»), Б. Пруса («Фараон»), произведений Х. Л. Борхеса, У. Эко («Имя розы»), М. Павича («Хазарский словарь»), П. Корнеля («Пути к раю»), Ж. Перека («Жизнь. Инструкция по применению»), Г. Петровича («Атлас, составленный небом»), выступающих в качестве *материала исследования*.

Цель исследования: выявить взаимосвязь поэтики нелинейного письма и эстетики историзма, эксплицировав, таким образом, формально-композиционные и эстетические аспекты «делинеаризации» историко-литературного повествования в европейской литературе конца XX века.

Эта цель обусловила постановку ряда *задач*:

1. На основе анализа философской, исторической, культурологической, социологической литературы выявить социо-культурные предпосылки генезиса историзма как формы историософской рефлексии и повседневного опыта прошлого, характерного для эпохи модерна;

2. Сформулировать эстетическую сущность историзма, выявить взаимосвязь эстетики историзма и посттрадиционалистской поэтики («поэтики художественной модальности»);

3. Проанализировать романтическую и реалистическую парадигмы эстетики историзма, развившиеся в XIX веке, показать их взаимосвязь на основе их общей принадлежности модерному типу осмысления прошлого;

4. Проанализировать на основе выдвинутых теоретико-методологических положений характер историзма во второй половине XX века, а также нарративные механизмы его актуализации в нелинейной прозе этого периода.

5. Исследовать взаимосвязь поэтики нелинейного письма и эстетики историзма в контексте проблемы постмодернизма.

Методологическую основу исследования составили традиционные методы историко-литературоведческого, семиотического и нарративного анализа, а также методы литературоведческой компаративистики, социологии литературы и философской эстетики.

Теоретическую базу работы составили исследования по исторической поэтике (М. М. Бахтин, С. Н. Бройтман, Ю. М. Лотман, О. М. Фрейденберг), нарратологии (Р. Барони, Р. Барт, Ж. Женетт, У. Эко и др.), историографии, философии и эпистемологии истории (Ф. Р. Анкерсмит, К. Гинзбург, А. Данто, Ж. Ле Гофф, Д. Лоуэнталь, Х. Уайт, П. Хаттон и др.), работы теоретиков историзма в философии и исторической науке (В. Виндельбанд, Ф. Мейнеке, Г. Риккерт, Э. Трёльч), социально-антропологические концепции коммуникации

(Н. Луман, М. Маклюэн, В. Онг), «холистская» теория фрагмента (Р. Барт, М. Ренупре, Д. Сангсю, Ф. Сюзини-Анастопулос и др.), а также философско-социологические концепции, устанавливающие взаимосвязь между характером эстетической коммуникации и базовыми социально-культурными характеристиками эпохи модерна (П. Бурдьё, Ж. Рансьер, Ю. Хабермас).

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые дается комплексное описание эстетики историзма в ее взаимосвязи с посттрадиционалистской поэтикой и доктриной модерна, а становление поэтики нелинейного письма в европейской литературе конца XX века рассматривается на основе последовательного анализа двух критериев – формального и содержательного, – что позволило установить ее более отдаленные (в историко-литературном, эстетическом, социальном аспектах) истоки, углубив, таким образом, наше понимание генезиса нелинейного повествования (по крайней мере, одного из его вариантов, который можно было бы назвать «историческим»).

Теоретическая значимость исследования заключается в разработке принципов эстетики историзма в литературе, а также построении продуктивной модели описания истористского повествования. В работе показана взаимосвязь нелинейного письма с жанровыми традициями детектива, «ненадежным повествованием», намечена конкретная литературная генеалогия нелинейного повествования в европейской литературе конца XX века, в том числе в контексте нарративных стратегий «поэтики художественной модальности». В свою очередь, установление корреляции между эстетикой историзма и основными характеристиками эпохи модерна расширяет теоретико-методологическую базу исторической поэтики (в части выделения и изучения макропериодов в истории литературы).

Практическая значимость работы заключается в возможности использования полученных результатов в преподавании таких дисциплин, как «История зарубежной литературы XX века», «Теория литературы», «Нарратология», «Историческая поэтика».

Апробация результатов исследования. Главы диссертации и работа в целом неоднократно обсуждались на заседаниях кафедры зарубежной литературы Уральского государственного университета им. А. М. Горького, становились предметом обсуждения на теоретических семинарах и семинарах магистрантов и аспирантов кафедры (2006-2008). Основные результаты исследования докладывались автором на международных конференциях «Дергачевские чтения» (Екатеринбург, УрГУ, 2006, 2008) и «Мировая литература в контексте культуры» (Пермь, ПГУ, 2008). Отдельные результаты диссертационного исследования использовались автором при разработке курса «Современная французская нарратология» (филологический факультет УрГУ, 2008). По теме диссертации опубликовано четыре научных статьи, в том числе одна публикация в ведущем рецензируемом научном издании, включенном в список ВАК РФ, две публикации находятся в печати.

Объем и структура диссертационного исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, примечаний и списка

использованной литературы. Первая глава посвящена исследованию формирования эстетики историзма в литературе модерна, а также экспликации ее основных вариантов – романтического и реалистического. Во второй главе рассматривается трансформация историзма в научной и художественной практике XX века, а также механизмы делинеаризации исторического повествования. В третьей главе дается анализ четырех «нелинейных» романов конца XX века, исследуется соотношение тематической и формальной нелинейности, в том числе в контексте проблемы постмодернизма. Список использованной литературы насчитывает 254 наименования. Общий объем диссертации составляет 264 страницы.

Основное содержание диссертации

Во **Введении** обосновывается актуальность исследования, научная новизна, определяются предмет и объект исследования, формулируются цель, задачи и методологические основания и структура работы.

Глава 1 «Эстетика историзма и литература эпохи модерна» посвящена рассмотрению эстетики историзма в ее взаимосвязи с социо-культурными процессами, свойственными эпохе модерна, и художественными трансформациями, произошедшими на рубеже XVIII-XIX вв. Базовым допущением такого анализа является предположение о том, что эстетическое измерение историзма могло проявиться лишь в той мере, в какой сам историзм был не только способом осмысления истории, но и определенным типом чувственного отношения субъекта к прошлому – как коллективному, так и своему личному. В этой связи в параграфе **1.1. «Социально-антропологические предпосылки формирования эстетики историзма на рубеже XVIII-XIX веков»** исследуются наиболее значимые факторы, повлиявшие на формирование историзма как особого опыта прошлого. Таковых выделяется три.

Во-первых, это историзация знания, вызванная формированием истории как отдельной научной дисциплины. Институционализация исторической науки, начавшаяся на рубеже XVIII-XIX веков, повлекла за собой профессионализацию исторической мысли. Складывается новая генерация историков, работающих в архивах и буквально заново открывающих прошлое (О. Тьерри, Ж. Мишле, Т. Моммзен, Л. фон Ранке и др.). В их работах история приобретает знакомый нам вид связного описания событий и, по сути, впервые осознается как нарратив. Историческое прошлое начинает рассматриваться как самостоятельное измерение социальных и культурных процессов, несводимое ни к современности, ни к ахронии, хотя и связанное с настоящим механизмами непрерывной преемственности, а потому в политическом смысле актуальное.

Во-вторых, важным является окончательный переход от письменного к печатному способу коммуникации. Именно на рубеж XVIII-XIX веков приходится радикальное усовершенствование печатной технологии, что позволило удешевить процесс печати. С точки зрения социологии коммуникации (М. Маклюэн, В. Онг), это весьма примечательное событие, т.к. оно привело к усилению «визуального канала восприятия», что существенно

расширило круг читателей книги, ускорив распространение публичных сообщений. Развитие книгопечатания расширило доступ в библиотеки и архивы. В свою очередь, появление публичных библиотек, имело огромное значение для формирования нового типа общественной памяти, фиксирующей прошлое в объективном виде, не подверженном абберациям индивидуальной памяти. При этом «экстернализация» памяти совершалась параллельно с «интериоризацией» самого процесса познания и развитием механизмов интроспекции, что, в конечном счете, привело также к проблематизации механизмов индивидуальной памяти: печатная культура «удлиняет» прошлое, теперь уже превосходящее тот отрезок времени, который может быть частью индивидуальной памяти субъекта. Доступ к прошлому отныне открывается только через труд – труд чтения, собирания свидетельств, материальных фактов и, наконец, через труд написания исторического повествования, понимаемого как «воссоздание» истории, ее онтологических нарративных взаимосвязей.

Третьей важнейшей предпосылкой формирования историзма стало появление в общественном сознании «доктрины модерна», т.е. развитие представления о «новом времени», «современности» как особой эпохе. Новый мир, мир модерна начинает осознавать себя именно как таковой, т.е. как принципиально отличный от предшествующих эпох: в модерне «в каждом моменте современности, порождающей новое из себя самой, повторяется и приобретает характер непрерывности процесс зарождения новой эпохи заново, так происходит снова и снова»². Рубеж XVIII-XIX столетий – это время начала саморефлексии модерна, зачинателем которой по праву считается Гегель. В философии Гегеля развит основной принцип, характеризующий самообоснование модерна – принцип абсолютной субъективности, связанный с открытием свободы и автономности субъекта, самосознающего себя и действующего в соответствии с нормами, которые он сам себе устанавливает. Обратной стороной автономности оказывается осознание отчуждения от Духа, которое переживает человек модерна, а потому и самосознание современности выстраивается как ее критика. На примере философии истории Гегеля в диссертации показано, что в модерне сам акт рефлексии, осуществляемый эпохой, понимается как труд или работа по обретению собственной идентичности. Но это также означает, что и история более не может быть непосредственно доступной. Обретение истории также совершается посредством труда, а смысл этого обретения заключается в установлении «различий», определяющих автономность модерна по отношению к прошлому.

В параграфе 1.2. «Эстетическое измерение историзма и доктрина модерна» указанные выше процессы ставятся в параллель с происходившей в тот же период сменой художественных эпох, приведшей к формированию «посттрадиционалистской поэтики», именуемой также «поэтикой художественной модальности». Прежде всего, новая поэтика была ориентирована на «оригинальность», а значит и на представление об автономности личности. Во-вторых, принцип «художественной модальности»

² Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. – М., 2003. – С. 12.

требовал институциональной автономности литературы, отделения «художественного», «литературного» слова от слова «нехудожественного» и «нелитературного», что соответствует ориентации модерна на поиск «различий», в котором архитектура разума должна быть объективирована в архитектонике мира. Наконец, поэтика художественной модальности складывается на основе отделения образа и идеи – чувственно данного и мыслимого. Здесь очевидна параллель с гегелевским противопоставлением сущего и должного, а также эстетический аналог идеи «труда», предполагающий, что обретение сущим (образом, его чувственной оболочкой) своего смысла (т.е. совпадение образа и идеи, сущего и должного) требует определенных усилий, ибо не является более непосредственным.

Обретение литературным словом автономности означает также, что слово перестает быть «перформативным» (Ж. Рансьер) и начинает говорить не о том, что есть, а о том, что было. Так, в данном параграфе подробно анализируется представление немецких романтиков о том, что возрастающее отчуждение субъекта, характеризующее модерн, может быть преодолено только в сфере эстетического, что только искусство может восстановить «целостность» (Totalität) мира, благодаря своему «общительному характеру», о котором говорит Шиллер в «Письмах об эстетическом воспитании человека». Как следствие, подлинное искусство служит объединению общества и ностальгически ориентировано в те времена, когда это единение носило органический характер (ср. встречающийся у Брентано и Гёппера миф об идеальной эпохе, когда дух совпадал с самим собой и «всеобщее» было равно «индивидуальному» на основе их органического единства). В этом смысле поэт должен в языке выразить (и тем самым воскресить) ту эпоху, когда целостность мира еще не была утрачена.

Таким образом, у романтиков складывается традиция осмысления искусства, которая: а) приписывает ему идеальные качества на основании коммуникативной (и, очевидно, социальной) природы прекрасного; б) ищет эстетический идеал в прошлом (представление об идеальной эпохе, когда дух совпадал с самим собой, со всеми индивидуальными реализациями себя). В этом контексте прошлое – это не только и не столько то, что хронологически предшествует настоящему, сколько то, что, не являясь настоящим, требует приложения усилий – оно должно быть обретено посредством труда – того труда, что совершает историк, познавая недоступное более прошлое, труда, что совершает читатель старинных немецких песен, обретая чувство причастности народному духу, того труда, что совершает сам дух, сиюсь обрести собственную идентичность.

Как следствие, логика модерна вызывает к жизни такую эстетическую теорию, в которой идеализируемое прошлое есть эстетическое *par excellence* в силу того, что оно более не является непосредственным. Этот способ легитимации нового искусства, сложившийся в романтизме, именуется в диссертации эстетикой историзма в широком смысле. В этом случае идея «прошлого» выступает в качестве имплицитного концепта, фундирующего возможность порождения и адекватного эстетического восприятия тех текстов,

которые мы относим к «поэтике художественной модальности», тогда как на уровне отдельного произведения эта идея прошлого не может быть выявлена. Для этого прошлое должно быть тематизировано – оно должно быть изображено или, говоря точнее, выражено на тематическом уровне конкретного текста – в этом случае у нас появляется возможность говорить об эстетике историзма в узком смысле – как об определенном характере изображения прошлого, в основе которого лежит исходная идея «разобщенности духа», манифестируемая на уровне художественной формы конкретного текста.

В последующих двух параграфах рассматриваются два варианта («парадигмы») эстетики историзма в узком смысле – романтический и реалистический – на основе последовательного анализа научного и литературного повествования романтического и реалистического типа. Параграф 1.3. **«Романтическая парадигма историзма»** начинается с изучения «эмпатической» повествовательной манеры Жюль Мишле, зачинателя романтической историографии. В данном параграфе показывается, что образность, «литературность» его исторического повествования во многом связана с осознанием проблематичности рационалистической программы исторического познания, которое осуществляет «обобщенный субъект» (выражение Ф. Р. Анкерсмита) эпохи Просвещения. Метод Мишле – историческое вчувствование как иррациональная основа собирания разрозненных, принципиально неясных, смутных явлений в единый текст или в единый образ – есть следствие отчуждения, т.е. разрыва «органической» связи между субъектом и социальной действительностью. При этом, поскольку субъект модерна не только выделяет себя из социальной действительности, но и отделяет себя от предшествующих эпох, вчувствование следует трактовать и как работу по преодолению этой «отделенности» без утраты самостоятельности. В этом смысле романтическая историография складывается на основе характерного для всего модерна принципа самолегитимации посредством рефлексии и самокритики. С одной стороны, субъект уже отчужден от духа, т.е. от всеобщего, и осознает это отчуждение в негативном плане, что приводит к идеализации прошлого. С другой стороны, только благодаря этому отчуждению субъект модерна обретает собственную автономность, а значит, прошлое должно остаться отделенным от настоящего непреодолимой преградой. Поэтому и повествовательная манера Мишле базируется на колебании между восхищением прошлым и постоянным отстранением от него.

Стремление Мишле совпадает со стремлением многих историков «романтической парадигмы» (в частности, представителей исторической герменевтики) и заключается в том, чтобы заставить говорить само прошлое помимо историка. А это возможно лишь в литературной («поэтической») форме. Заставить всеобщее говорить может только гений, ибо гениальность состоит именно в способности говорить от имени вечности – Духа. Следовательно, подлинный гений тот, кто, устраняя свою субъективность, дает высказаться Духу – «всеобщему», «народу». В свою очередь, всеобщее является нам в виде индивидуализированного образа: так, народ Франции у

Мишле становится Жаком-Простаком или Жанной д'Арк. Такое изображение индивидуального остается принципиально неполным, в том смысле, что изображает оно не только некий набор событий, людей и вещей, но и негативным образом указывает на все то, что породило и эти вещи, и эти события, т.е. дух, а вместе с ним и то отчуждение, которое характеризует отношение к нему со стороны субъекта модерна. В историческом повествовании это отчуждение осознается как утрата непосредственной связи с изображаемой эпохой, ее непостижимость, таинственность, проистекающая из осознания того, что изображаемая реальность есть реальность утраченная и более недоступная.

Рождение романтической парадигмы историзма в литературном изображении прошлого прослеживается на примере двух авторов – В. Скотта и В. Гюго. Если Скотт в предисловии к «Уэверли» допускает, что страсти, главный предмет его изображения, всегда одни и те же (что, очевидно, связывает его с эпохой Просвещения), то у Гюго уже можно различить иную модель понимания и художественной репрезентации прошлого, в основе которого – ностальгическое переживание нераздельности Духа и субъекта, а также представление о поэте как субъекте, способном в акте творчества пережить это единство индивида и «всеобщего». В этой связи анализируется роман «Собор Парижской богоматери», в котором выделяются наиболее явные черты эстетики историзма. Поскольку вместо реконструкции нравов историзм Гюго основан на эмпатическом воссоздании эпической дистанции, в романе неизбежно проявляется недостаток психологической индивидуализации образов (эпическая овнешненность, в которой Луи Мегрон видел «недостаток» исторического романа), обилие экфрасических описаний (в которых, в полном соответствии с определением экфрасиса, данным О. М. Фрейденберг, помимо самой вещи писатель «схватывает» того, кто эту вещь сработал и кого, добавим мы, более нет). Отдельно выделяется мотив книги, «убивающей» собор, т.к. он свидетельствует о рефлексии относительно смены механизмов коммуникации. Книга, убивающая собор, символизирует не что иное, как современное отчуждение: книгу пишет один человек, а память печатной книги – иная память, нежели память каменного собора. Это растиражированная и, таким образом, идеализированная, оторванная от материальной субстанции память индивида, противопоставляемая не поддающейся тиражированию, материализованной в актах коллективной коммеморации памяти целого сообщества. В этом смысле художественный проект Гюго (написать «книгу-собор») укладывается в логику историзма: дать увидеть в печатной книге каменный собор – значит дать прикоснуться в частном к укорененному в прошлом всеобщему.

В параграфе **1.4. «Реалистическая парадигма историзма»** исследуется противоположный полюс историзма, а именно возможность проникнуть в прошлое и объяснить его. Реалистическая парадигма основана на встроенном в логику модерна допущении: субъект модерна, осознавая свою разумность, нивелирующую разницу между сущим и должным, верит в то, что может посредством разума познать разумно устроенную историю. Эта идея отчетливо

ощущается у О. Конта и последовавших за ним историков. Так, в данном параграфе рассматривается логическая возможность объяснять прошлое, достигшая своего апогея в неопозитивистской «модели охватывающего закона» Карла Гемпеля. Показано, что утверждение существования общего закона и возможности номотетического (т.е. дедуктивно-каузального) объяснения исторического события требует, чтобы историческая реальность была «равноразумной» реальности современной, т.е. чтобы во все времена логика – главный инструмент Разума – была одна и та же. Другим словами, всякая прошлая эпоха, равно как и современность должны быть как бы погружены в гомогенную логическую среду. Только на этой основе мы могли бы достоверно (т.е. «реалистически») объяснять прошлое.

К литературному изображению прошлого реализм предъявляет, в сущности, два требования: достоверность и поучительность. В первом случае благодаря «охватывающему закону» происходит познание прошлого. Во втором случае, благодаря такому закону, мы допускаем, что прошлое повторяется (именно в силу этого историческая наука признается позитивистами «номотетической»), а потому оно может предоставить нам «урок» того, как следует или не следует поступать при сходных обстоятельствах в будущем. Однако, стремясь достоверно изобразить прошлое, писатель невольно склонен изображать, скорее, не прошлое, а саму эту идеальную конструкцию – «охватывающий закон». При этом историческое прошлое оказывается все таким же далеким и непонятным, как и в случае с романтической парадигмой (ср. в этой связи описанный Р. Бартом применительно к риторическому уровню текста «эффект реальности», когда в реалистическом повествовании денотативное измерение реальности подменяется коннотативным значением «реалистичности»).

Конкретная реализация такой повествовательной ситуации рассматривается на примере романа Б. Пруса «Фараон». В советском литературоведении считалось, что в этом романе Б. Прус совершает «внезапный скачок с мостовой современной Варшавы внутрь египетских храмов и гробниц» (И. Матушевский), чтобы «постичь закономерности исторического прогресса»³. Реалистичность Пруса состояла, следовательно, в том, что он реалистически изобразил закономерности социального развития (например: «эксплуатация народных масс» приводит к революции). Допуская справедливость этого вывода, стоит отметить и то, что Прус не стремится написать правдоподобный исторический роман об определенном историческом эпизоде (главный герой романа фараон Рамсес XIII – вымышленная историческая фигура), а целая система экфрастических элементов вводит в действие коннотативную модель означивания, когда денотативный план, например, связанный с пантеоном богов в текстах молитв, уступает место коннотативному значению «чего-то древнеегипетского». При этом полуполюгендарный статус прошлого обусловлен не только реалистическим характером повествования, но и особенностями историософской рефлексии

³ Цыбенко Е. З. Болеслав Прус // История польской литературы: В 2 т. – Т. 1. – М., 1968. – С. 556.

автора. В частности, анализ основного конфликта между фараоном и жрецами, на котором по традиции основывался тезис об антиклерикальной направленности произведения, дает основания утверждать, что Прус находится на стороне жрецов, образ которых связан в романе с легендарно-сказочной историей-мифом, над которой властны лишь боги и духи. Гибель Рамсеса и начало мудрого правления Херихора знаменует победу формулируемого Менесом тезиса о том, что ход истории определяется сменой естественных периодов «радости и печали». Эта мысль оказывается слишком сложной, чтобы ее уяснил молодой фараон, считающий, что мироздание существует по воле правителя. Но этот закон также оказывается сложным и непонятным всякому современному человеку, т.е. человеку, уверовавшему в силу собственной воли, в силу цивилизации. В этом смысле сюжетный конфликт имеет свой метатекстуальный коррелят: Рамсес уподобляется современному человеку (человеку модерна), а значит и читателю, который, сталкиваясь с логикой жрецов, осознает их правоту и собственную беспомощность перед величием духа (т.е., в терминах Гегеля, ощущает свое отчуждение от Духа). Для этого древнее прошлое должно быть идеализировано, оно должно быть изображено как безвозвратно утерянное время, в котором люди живут сообразно законам природы, а волны Нила «катятся, не замечая ни трупов, ни даже подъема и спада воды».

Глава 2 «Эстетика историзма в конце XX века: пути делинеаризации исторического повествования» посвящена изучению особенностей исторического повествования на современном этапе.

В параграфе **2.1. «Нарративные стратегии историографии в конце XX века: история и этнология»** исследуются два направления в историографии второй половины столетия – школа Анналов и нарративистская философия истории. Первое из них успешно сочетало критику теорий модернизации с возвращением истории в лоно этнологии. Такой поворот в исторической мысли означал также и актуализацию традиционного противоречия между «всеобщим» и «единичным», задающего тон всякой герменевтике. С одной стороны, восстановление отношений между историей и этнологией требовало акцентировать различия, т.е. рассматривать человека прошлого как подлинного «Другого». С другой стороны, это прорастание этнологии в историю требовало, чтобы все исторические субъекты (т.е. все «Другие») рассматривались как равные. Первый вариант был отчасти реализован в микроистории. Второй вариант оказался более востребованным и трансформировался в то, что называли «серийной историей». Эти две крайние позиции выработали и свои модели исторического повествования. «Серийная история» с ее вниманием к истории цивилизаций и подчеркнутой несобытийностью реактуализировала стилистическую и нарративную стратегию, исследованную выше на примере Мишле. В свою очередь, микроистория отказалась от связного повествования романного типа, при этом «гипотезы, сомнения, колебания становились частью повествования; процесс поиска истины входил как неотъемлемая часть в

сообщение о найденной истине (неизбежно неполной)»⁴. В обоих случаях «само прошлое» оказывалось производным от формы его нарративной репрезентации.

Осознание значимости повествовательного измерения исторического знания привело к возникновению нарративистского направления в философии истории, в эпистемологической структуре которого проблема «всеобщего» и «единичного» интерпретировалась как проблема соотношений частных истинных высказываний и обобщенных («метафорических») высказываний, суммирующих частные и стремящихся дать целостный образ прошлого. При этом общим местом стало признание того факта, что эти два типа высказываний принадлежат разным уровням и что истинность обобщенных высказываний не может быть выведена из истинности частных утверждений. В этом контексте историческая реальность понимается как реальность исторических текстов, а опыт прошлого описывается (в частности, Ф. Анкерсмитом) как ностальгия – чувство, связанное с переживанием различия между настоящим и прошлым. Отмечается, что такая радикализация онтологии прошлого, сводящая чувство прошлого к чувству различия, одновременно является и усилением логики историзма, и деисторизацией исторического опыта: поскольку в ностальгии основным становится само различие, это различие отнюдь не обязательно должно быть историческим различием.

После обзора доминирующих научных моделей прошлого, вырастающих на фундаменте историзма, в параграфе **2.2. «Информационное и эстетическое измерение истории»** дается анализ истористского типа современного повседневного опыта прошлого. Его основные контуры обусловлены интеллектуальным перепроизводством: в конце XX века человек оказывается окружен различными интерпретациями прошлого (кинематографическими, литературными, телевизионными, живописными, публицистическими и проч.), подчиненными отнюдь не столько идее достоверного изображения, сколько определенным жанровым и социальным кодам современности. В ситуации многообразия интерпретаций, не претендующих на правдивость, то, что действительно подлежит изображению при описании исторической реальности, – это отнюдь не само «прошлое, каким оно было», но граница или различие между прошлым и настоящим.

Прошлое в этом случае выступает в качестве своего рода схемы или переменной, т.е. определяется не содержательно, а, так сказать, функционально – по положению относительно указанной границы. Содержание же прошлого оказывается второстепенным. Обилие массовых интерпретаций прошлого в информационном поле современной культуры и неизбежная актуализация ностальгической модели различия приводят к известной эстетизации любых исторических репрезентаций. Последние приобретают автореференциальный (или «непереходный») характер, т.е. отсылают не к конкретной и достоверно подтвержденной исторической реальности, но, скорее, к «чему-то старинному»,

⁴ Гинзбург К. Микроистория: две-три вещи, которые я о ней знаю // Гинзбург К. Мифы-эмблемы-приметы: Морфология и история. Сборник статей. – М., 2004. – С. 302.

«чему-то средневековому», «чему-то классическому» и т.п. – т.е., в сущности, к структуре организации данной репрезентации, призванной маркировать не то, чем в действительности является изображаемый отрезок исторической реальности (какой конкретной эпохе он принадлежит), но, скорее, то, чем он не является (то есть его непринадлежность настоящему). Таким образом, срабатывает принцип различия, развивающий негативистскую логику истористского изображения прошлого: ухватить целостность того, чего более нет, в его собственном отсутствии.

Автореференциальность исторического повествования находит параллель в автореференциальном («автономном») характере художественного повествования. Как следствие, в новейшей философии истории историческое повествование уподобляется литературному, а работа историка сопоставляется с работой писателя. В контексте данного исследования этот вывод можно интерпретировать как проявление сближения историзма в широком смысле (соответствующего базовой схеме эстетики художественной модальности) и историзма в узком смысле (соответствующего специфическому способу художественной репрезентации прошлого, которая утрачивает свое хронологическое измерение и превращается в то, что лежит по ту сторону различия).

Параграф 2.3. «Нелинейные модели исторического повествования: история как энциклопедия и история как детектив» посвящен анализу механизмов делинеаризации исторического повествования. Относительно эстетики историзма делинеаризация исторического повествования (закрывающаяся в ослаблении синтагматических связей и актуализации связей парадигматических) есть стремление изобразить прошлое, взятое как нечто, находящееся по ту сторону различия. При этом материальное, формально дискретное повествование должно стать знаком некой идеальной целостности, которая мыслится либо как утраченная в прошлом (и потому ее нужно попытаться восстановить, актуализируя парадигматические связи), либо как не могущая быть представленной, репрезентированной в повествовательной форме (а потому лишь негативным образом выражаемая). Специфика присутствия этого смыслового пласта в тематической структуре повествования заключается в том, что он всегда будет мыслиться в качестве некой глубинной целостности, скрытой за имманентной раздробленностью текста, как нечто, что не может быть в полной мере вербализовано, представлено в виде набора идей или фабульной схемы, – целостность, которая может быть лишь негативным образом выражена (обозначена) как нечто утраченное, не могущее быть изображенным. Одним словом, нелинейная форма не позволяет переступить границу различия и непосредственно изобразить то, что лежит по ту сторону этой границы, но она позволяет максимально высветить саму эту границу и выразить идеальную целостность прошлого посредством лакуны.

Этот анализ позволяет обозначить два уровня нелинейности – тематический и формальный. На тематическом уровне нелинейность берется как некое качество (мира, сознания и т.п.), о котором ведется повествование. На формальном уровне это качество переносится на структуру самого

произведения. Строго говоря, нелинейными можно назвать только те тексты, где нелинейность реализована на уровне повествовательной формы, однако отношения между этими двумя уровнями очень сложны: переход от тематически нелинейного повествования к повествованию формально нелинейному выявляет множество вариантов формально-тематической репрезентации нелинейности, которая совсем не обязательно реализуется в форме фрагментированного нарратива. Характерный пример – наличие в линейном историческом повествовании (в частности, у Мишле, Гинзбурга) «организационных шифтеров» (многочисленных указаний на то, как организован текст, элементов рефлексии повествователя относительно способа построения нарратива, метаповествовательных элементов и т.п.).

Сложность этой дифференциации применительно к художественной литературе иллюстрируется на примере двух выделенных У. Эко моделей повествования, обозначенных им как «детектив» и «энциклопедия». Эти два «типа книг» представляют собой потенциальные модели репрезентации прошлого. Первый тип соответствует хронологически последовательному, линейному историческому повествованию, второй – нелинейной (т.е. как бы «сырой», «неготовой») организации информации о прошлом.

«Энциклопедия» – способ парадигматической организации книги, при котором читатель передвигается от одного фрагмента к другому, следуя парадигматическим связям. Этот тип повествования иллюстрируется на примере «Книги вымышленных существ» Х. Л. Борхеса и развитой им концепции продуцирующей памяти, для описания которой писатель использовал образы библиотеки или энциклопедии. Применительно к тексту Борхеса выражаемая негативным образом идеальная целостность описывается как пространство фантазии, «не-реальности», «иного» (сознания, типа культуры, времени и проч.) – то, что находится по ту сторону различия.

В отличие от «энциклопедии» «детектив» является линейным повествованием. Однако на примере исторического детектива самого У. Эко («Имя розы») показывается, что и это линейное повествование в отношении прошлого является, скорее, разновидностью «энциклопедии». Для этого исследуется система неявных шифтеров, организующих повествование по парадигматическому принципу. К таковым относятся цитаты (интертекстуальный фон, задающий систему парадигматических отсылок) и сложная композиция, структура которой, по сути, превращает основное повествование Адсона в одну большую цитату. Используя терминологию самого Эко, можно сказать, что хоть его роман и построен по образцу линейной детективной истории, в своей «глубинной структуре» он представляет собой вариант «энциклопедии». Этот вывод косвенно подтверждается двумя дополнительными соображениями. Во-первых, соединение детектива и исторического романа оказывается чрезвычайно органичным за счет того, что прошлое само может становиться предметом поиска и реконструкции (в этой связи указывается на связь мотива реконструкции по следам с «уликовой парадигмой» К. Гинзбурга и проблемой абдукции, в которой Эко ко времени написания романа принимал активное участие). В этом контексте поиск убийцы

и книги персонажами соответствует реконструкции прошлого читателем романа (реконструкции, которая, в отличие от линейного движения детективного сюжета, осуществляется нелинейно, следуя системе шифтеров). Во-вторых, анализ финала романа, где Вильгельм признается в собственной неудаче, позволяет связать процесс поиска с идеей неспособности разума придать миру рациональный порядок: линейный порядок детективного повествования (поиска), выстраиваемый на основе последовательности умозаключений, не соответствует сложной структуре реальности, допускающей алогичные, нелинейные ходы и случайности, «ответвления», которые, как признается Вильгельм, в конечном счете, и обусловили успех расследования.

Детектив изображает разрозненность осколков мира, их несвязность, эту связь необходимо восстановить в повествовании, разгадав загадку и собрав таким образом осколки в единую картину. В этом смысле делинеаризация повествования является своеобразной нарративной реакцией, результатом неудачного линейного распутывания клубка, который вдруг обнаруживает ответвления и потенциально возможные варианты объяснения, так что загадка не разгадывается, а лишь усиливается, ибо оказывается, что возможности разума по рационализации «иного» ограничены, а и линейное повествование не в состоянии изобразить неоднозначность процесса поиска. Этот мотив, в свою очередь, отчетливо восходит к Борхесу.

Все эти соображения позволяют в самом общем виде обрисовать генеалогию истористского нелинейного письма в европейской литературе конца XX века – этому посвящен параграф **2.4. «Нарративная и эстетическая генеалогия нелинейного письма»**, где, в частности, подчеркивается значение Борхеса (рецепция произведений которого начинается в Европе в 1960-е годы) и анализируется генетическая связь между нелинейным повествованием и неклассическими моделями детективного повествования, ненадежным повествованием, что, в свою очередь, обнаруживает определенные параллели с развитой в литературе модернизма метанарративной установкой. Среди других важных источников, повлиявших на оформление истористского нелинейного письма, выделяется европейский авангард с его формальными экспериментами (в частности, речь идет о группе УЛИПО, оказавшей большое влияние на французский и итальянский авангард) и всплеск интереса к эстетике символизма, связанный с публикацией материалов «Книги» С. Малларме. Показано, что все эти источники оказали существенное влияние на оформление поэтики нелинейного письма, в том числе на конкретных авторов, произведения которых подробно анализируются в **главе 3 «Поэтика “нелинейного романа” в контексте эстетики историзма»**.

Параграф **3.1. «“Жизнь. Инструкция по применению” Жоржа Перека: роман-пазл»** посвящен изучению культового романа одного из активных участников УЛИПО. Принцип чтения этого произведения уподобляется автором собиранию пазла: подобно собирателю головоломки, читателю необходимо реконструировать некую целостность, следуя парадигматическому порядку чтения. При этом такая модель вводит в действие диалектику порядка и случая (задающую противопоставление, как говорит Перек, «завершенного» и

«неуловимого», т.е. того, что поддается расчету, и того, что в любой момент может поставить под сомнение любой рациональный расчет), а вместе с ней и сложную игру, в которой помимо читателя большую роль играет автор – он должен разрезать пазл таким образом, чтобы ввести в заблуждение играющего, повести его по ложному пути. В этом смысле собирание пазла оказывается укрощением случая, тогда как сам этот случай (пусть даже собирающий об этом и не догадывается) является вовсе не случаем, а просчитанной иллюзией случая.

Эта же логика легко переносится и на почву литературного нелинейного письма, где случай является лишь иллюзией случая и где всякая траектория чтения уже как бы просчитана автором. Метаповествовательный характер этого тезиса подтверждается еще и тем, что один из главных персонажей романа посвящает значительную часть своей жизни собиранию пазлов – написанных им самим акварелей – деталь, которая позволяет интерпретировать мотив собирания пазла и в историческом смысле (собирание пазла как реконструкция воспоминания). На уровне сюжета он также сближается с мотивом археологических раскопок, при этом в обоих случаях герои терпят неудачу, и то, что необходимо было реконструировать, ускользает от реконструкции. Подобно герою-собирателю, обманутому изготовителем пазлов, обманывается автором и читатель романа (в частности, отмечаются намеренные ошибки в упорядоченной структуре произведения, а также сам замысел огромного, «многосюжетного» романа, который как будто не ждет, что его дочитают и полностью «реконструируют», сопоставив сотни разбросанных по главам деталей, имен и дат). Также анализируются элементы экфрасиса в структуре повествования, а также визуальный код в целом. Ключом к последнему является эпиграф, призывающий читателя «смотреть во все глаза», т.е. воспринимать весь текст как картину, визуальный объект, смотреть, чтобы увидеть то, что находится по ту сторону видимого, – что в нашем случае означает: ту целостность, по отношению к которой текст является лишь своеобразным коммеморативным объектом.

Параграф 3.2. «“Хазарский словарь” Милорада Павича: роман-энциклопедия» посвящен анализу известного произведения М. Павича, при этом, наряду с системой парадигматических связей, особое внимание обращается на элементы стилизации, которые активно используются автором как в эпизодах, посвященных истории хазар, так и в эпизодах, рассказывающих о современных событиях. Возможное объяснение состоит в том, что история хазар, как свидетельствует повествование, не окончилась с исчезновением хазарского государства. Исчезнув, хазары оставили после себя тайну, которая породила три группы исторических интерпретаций, соответствующих трем религиям, участвующим в хазарской полемике. Следовательно, историческая реальность, понятая как совокупность интерпретаций, продолжает жить, пока сохраняются разногласия между религиями и народами, делящими между собой историю. Подлинная история ускользает, остаются лишь противоречивые интерпретации (в этой связи актуализируется тема национальной и религиозной идентичности). При этом авторская позиция не связана с защитой

той или иной исторической интерпретации. И именно этим можно объяснить стилизацию: каждая из возможных позиций рассматривается как позиция, принадлежащая иному сознанию, что и объясняет повсеместное использование фольклорной, мифологической фантастики. Другими словами, историзм Павича напрямую связан с гетерологической проблематикой этнологии – писатель исходит из тотализации «Другого». Парадигматическое «устройство» книги соответствует этому гетерологическому вектору повествования: «иное» не может быть понято до конца, оно дается, во-первых, как нечто экзотическое (фантастическое, волшебное) и, во-вторых, как нечто неполное (откуда и происходит волшебство: волшебным кажется то, внутренняя логика чего нам не ясна, что-то, что непонятно). Парадигматическое повествование актуализирует логику утраты и указывает на фрагментарность – на лакуны, моменты непонимания, отсутствие прямой взаимосвязи и проч. – все то, что негативным образом указывает на «инаковость».

Эта же логика отмечается и при анализе романа шведского писателя П. Корнеля «Пути к раю» (параграф 3.3. **«“Пути к раю” Петера Корнеля: роман-лабиринт»**), построенном, как совокупность примечаний к утраченной рукописи. Как и у Павича, читателю предлагается мысленно реконструировать утраченный первоисточник. При этом моделью-образом парадигматического чтения становится здесь лабиринт, семантика которого подробно исследуется в данном разделе диссертации. Лабиринт выявляет свою охранительную функцию: он защищает тайну, запутывает, знаменует неспособность разума приблизиться к этой тайне. Таким лабиринтом становятся комментарии: они обнаруживают свою неполноту, актуализируя мотив забвения. Отсюда можно сделать вывод и о структуре исторического опыта, уподобленного в данном произведении одновременно и хождению по лабиринту, и чтению комментариев. На сюжетном уровне такой опыт сводится к взаимодействию со следами прошлого, принципиально неполными и искаженными. Одновременно с этим автор задействует механизм ностальгического различия, в соответствии с которым изображению подлежит некое «иное» или различие в чистом виде: анализ романа показывает, что в структуре повествования чтение фрагментированного текста уподобляется одновременно и поиску рая в прошлом, и поиску вообще иного времени, нежели само время чтения, ибо перспективная направленность (поиск небесного Иерусалима) приравнивается здесь направленности ретроспективной (поиск лабиринта в различных текстах, выступающих в роли источников и воспоминаний), притом что ни та, ни другая не могут быть в полной мере реализованы, и читатель остается замкнутым в имманентном процессе чтения, пространственно-временные характеристики которого (порядок расположения комментариев и иллюстраций, языковая ткань текста) суть не только условия чтения, но и само его содержание.

В параграфе 3.4. **«“Атлас, составленный небом” Горана Петровича: роман-иллюстрация»** исследуется еще одна балканская версия нелинейного истористского повествования. В произведении Г. Петровича читатель занят составлением «атласа» (повествователь, именующий себя картографом, обращается к читателю как к «составителю»), который должен стать для него

«пристанищем». В этом смысле «книга-идея» становится для читателя домом, подобным дому главных героев – волшебному пространству, уберегающему их от безрадостной реальности. Тематически это пространство фантазии соответствует определенной степени свободы, которая в тексте романа устойчиво связывается с детством, т.е. с таким идеальным временем, когда фантазия еще не натывается на препятствия, чинимые ей реальностью. Детство наделяется в романе особым значением как объект ностальгического переживания, воспоминание о свободе, которую обеспечивает ребенку его фантазия (поэтизация прошлого происходит из мысли о том, что содержательна лишь тайна, знание же бессодержательно). Ностальгический модус воспоминания связан в романе с темой забвения, с которым в разных формах борются герои. Причем забвение может касаться как памяти об индивидуальном прошлом человека, так и памяти о прошлом народа. Сама же память обретает форму энциклопедии, которой, в конечном счете, уподобляется и само повествование.

Параграф **3.5. «Аспекты тематизации нелинейности»** посвящен анализу взаимосвязи между формальной и тематической нелинейностью. Во всех исследованных произведениях нелинейность не только является характеристикой формального повествования, но и входит в его тематическую структуру. Это означает, что в той или иной мере текст изображает свое устройство или свою форму, а читатель узнает себя в одном из персонажей или группе персонажей. В данном параграфе описывается семиотический механизм «отражения» текста в иконических знаках, принадлежащих его означаемому, чем, в частности, объясняется присутствие в исследованных произведениях разного рода иллюстраций. В известном смысле это тяготение к иконическому способу означивания является компенсаторным механизмом, связанным с ослаблением синтагматических и усилением парадигматических смысловых связей. С нарратологической точки зрения, это явление рассматривается как разновидность «зеркального повествования» (*récit spéculaire, mise en abyme*), при этом анализируется и семантика образа зеркала, взятого на тематическом уровне исследованных текстов.

В заключительном параграфе **3.6. «Проблема постмодернизма»** нелинейное истористское повествование рассматривается с точки зрения возможности его отнесения к постмодернистской эстетике. Проведенное исследование позволяет сделать вывод, что оформление поэтики нелинейного письма явилось развитием модернистской эстетики, связанной с использованием различных видов метаповествования, «пространственной формы» (Д. Фрэнк), «монтажных приемов» организации сюжета (Н. Д. Бройтман) и т.п. Более подробно рассматривается вопрос о соотношении модерна и постмодерна как исторических эпох. В этой связи анализируются аргументы Ж.-Ф. Лиотара, что позволяет вслед за Ю. Хабермасом подчеркнуть тот факт, что апории философской рефлексии модерна сохраняют свое значение и для идеологов постмодерна. В частности, показано, что столь важная для эстетики Лиотара концепция «невоплотимого» как эстетического кода, еще не ставшего кодом, т.е. правилом, является не чем иным, как

радикализацией современного принципа автономности, а полная реализация этой концепции в художественной практике едва ли возможна. Также ставится под сомнение и тезис о кризисе рациональности, который порой слишком механически переносится на постмодернистские произведения, определяя новаторский характер новейшей литературы. В действительности же, код, гарантирующий связность, преемственность литературной традиции и лежащий в основе определенной «рецептивной схемы» (т.е. являющийся результатом коммуникативного соглашения в смысле Хабермаса), оказывается очень устойчивым, если не универсальным, ибо допускает устранение из теоретической самопрезентации идеи разума без устранения разумности собственной организации. Именно на этом основании в данном исследовании делается акцент на взаимосвязи между формами эстетики историзма в XIX и XX веке.

В **Заключении** подводятся итоги, излагаются основные выводы исследования.

Историзм как форма осмысления истории в культуре Нового времени выработал определенные способы литературно-художественной репрезентации прошлого, которые могли родиться только в условиях новой поэтики («поэтики художественной модальности», «посттрадиционалистской поэтики»), основанной на неравенстве формы и содержания, осознании невозможности репрезентировать в повествовательной форме выражаемую идею. Именно это фундаментальное свойство нового типа поэтики сделало возможным рождение нелинейного письма, а также его использование для эстетически ненейтрального выражения исторически понимаемого прошлого. В свою очередь, сама поэтика художественной модальности многим обязана принципу историзма, т.к. в основе ее первоначальной легитимации был положен современный миф о прошлом как идеальном мире, в котором дух и субъект не отделены друг от друга.

Делинеаризация историко-литературного повествования обусловлена стремлением актуализировать метаповествовательный уровень, на котором сам повествователь оказывается в роли читателя – редактора или собирателя текстов, выполняющих функцию исторических источников. В результате такой повествовательной стратегии создается образ «неготовой», «необработанной» и потому фрагментированной исторической реальности. При этом архетипическим образом такой реальности становится утраченная рукопись, книга или изображение, которое необходимо восстановить из имеющихся фрагментов и таким образом реконструировать реальность в ее целостности. Однако этот проект заведомо невозможно реализовать, и целостность утраченного источника/реальности схватывается лишь негативно – как то, чего более нет. Таким образом, фиксируется неспособность художественной формы изобразить и репрезентировать утраченную реальность в ее полноте.

Особо отмечается, что «нелинейность» письма или повествования связана с актуализацией парадигматических связей между элементами текста. Однако при этом следует принимать во внимание как многообразие механизмов и средств актуализации, так и тот факт, что под «элементами текста» могут

пониматься единицы разного уровня. Учет этой особенности позволяет более широко взглянуть на генезис нелинейного повествования в собственном смысле слова. В этой связи в дальнейшем можно было бы сосредоточиться на исследовании лингвистических и нарративных приемов пролепсиса и аналепсиса в структуре литературного повествования, в том числе в аспекте нарративной типологии нелинейного письма, учитывающей возможность его реализации на разных уровнях текста. Такая типология могла бы быть весьма полезна и для изучения прагматики нелинейного повествования, что, в свою очередь, обогатило бы как поэтику, так и лингвистику текста.

Основное содержание работы и результаты исследования отражены в следующих публикациях:

Статья, опубликованная в ведущем научном рецензируемом журнале, включенном в список ВАК:

1. Спиридонов Д. В. Проблема историзма в художественной литературе: референциальный аспект [Текст] / Д. В. Спиридонов // Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки. Вып. 10. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. – 2005. – №39. – С. 220-229. (0,6 п.л.)

Другие публикации:

2. Спиридонов Д. В. Мишле, Гюго и проблема исторического эпоса во французском романтизме [Текст] / Д. В. Спиридонов // LITTERATERRA: сб. студенческих и аспирантских науч. трудов. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 2006. – С. 54-60. (0,5 п.л.)
3. Спиридонов Д. В. «Нелинейное письмо» и историографический метанарратив в романе Петера Корнеля «Пути к раю» [Текст] / Д. В. Спиридонов // Дергачевские чтения-2006: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Материалы междунар. науч. конференции 5-7 октября 2006: в 2 т. – Т. 2. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та; Издательский дом «Союз писателей», 2007. – С. 344-348. (0,5 п.л.)
4. Спиридонов Д. В. Поэтика «нелинейного письма» и проблема постмодернизма [Текст] / Д. В. Спиридонов // Мировая литература в контексте культуры: Сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. (12 апр. 2008 г.) и Всеросс. студ. науч. конф. (19 апр. 2008 г.) / Пермский гос. ун-т. – Пермь, 2008. – С. 120-122. (0,3 п.л.)

Подписано в печать 24.12.08 г. Формат 60 х 84 1/16
Бумага офсетная. Усл. печ. л. 1,25
Заказ № Тираж 100.

Ризография НИЧ ГОУ ВПО УГТУ-УПИ
620002, г. Екатеринбург, ул. Мира, 19